



Piotr Marecki

DYNAMIKA ZMIANY, CZYLI UTOPIA NOWOCZESNEGO POLA KINEMATOGRAFII POLSKIEJ

SŁOWA KLUCZE: odwrócona ekonomia – kultura niezależna – niskie budżety – kapitał symboliczny

KEY WORDS: reverse economy – independent culture – low budgets – symbolic capital

Abstract

DYNAMICS OF CHANGE, THE UTOPIA OF MODERN POLISH CINEMA

The author of the article analyzes the spheres of film, independent cinema, new models of production and distribution, and new technology. The author puts particular emphasis on studying the so-called principles of the reverse economy. The term 'reverse economy' has originated from Pierre Bourdieu's sociological concept of fields of cultural production. It signifies the inversely proportional principle of culture management: according to this rule, investing relatively little real capital generates a large capital of symbolic value. The main difference between fields of cultural production and any kind of economically-oriented field is based on the fact, that symbolic capital is – as opposed to the 'real' one – financially incalculable. In the fields of cultural production the greatest importance is attached to experimental and innovative projects designed to disturb the cultural status quo, whose constitution is always a fatal threat to culture itself. The article also proves that low budgets lead to the creation of new production models, and their influence on the autonomy of creativity in film.

W listopadzie 2010 roku na łamach „Przekroju” opublikowałem krótki felieton, będący zapisem wrażen i przemyśleń po bardzo udanym Festiwalu Filmów Amerykańskich zorganizowanym w dniach 20–24 października 2010 roku po raz pierwszy we Wrocławiu. Dyrektor artystyczna Urszula Śniegowska zaproponowała przemysłany przegląd marginesów kina amerykańskiego, filmów niezależnych, eksperymentalnych, studyjnych, arthouse'owych. Festiwal był najlepszym dowodem na to, że Amerykanie mają nie tylko najlepszy *mainstream*, ale świetnie radzą sobie także w tym,

co progresywne, co prawdopodobnie *mainstream* kiedyś zasili. Przy okazji zaproszono twórców, którzy podczas spotkań dali bardzo ważną i inspirującą lekcję z zakresu niekonwencjonalnej produkcji, dystrybucji, promocji filmów. Lekcja ta mogłaby być ważna dla polskich filmowców, ale na tym festiwalu ich po prostu nie było.

Amerykanie, których filmy pod właściwie każdym względem (kino jako rozrywka, dzieło sztuki, komunikat społeczny) przewyższały to, co oglądaliśmy firmowane przez rodzimych reżyserów, nauczyli nas, że ich niezależne filmy są tanie, powstają za budżety 200 tys. dolarów, 300 tys. dolarów (w ekstremalnych przypadkach nawet 20 tys.). Żeby było jasne, chodzi o filmy pełnometrażowe twórców, którzy swoje utwory pokazują na ważnych festiwalach, mają swoją widownię.

Biorąc pod uwagę fakt, że w Polsce przeciętny film kosztuje średnio 3–4 miliony złotych¹, telefonowałem do znajomych reżyserów i reżyserek, którzy od wielu lat czekają na debiut, że może i oni tym sposobem, skoro w Stanach można, to i w Polsce też, a nawet taniej? Najczęstsze odpowiedzi, jakie usłyszałem: „W Polsce się nie da”, „Ekipy kosztują dużo, ławka jest krótka, konkurencja mała, nikt nie zejdzie z ceny”, „Nie znasz polskiej specyfiki” i jeszcze raz „W Polsce się nie da”. Napisałem o tym tekst, który rozpętał małą burzę.

Odebrałem kilka telefonów i odbyłem kilka spotkań z producentami, urzędnikami i samymi reżyserami i reżyserkami, na których próbowano mi udowodnić, że kompletnie nie znam się na polskiej specyfice, nie jestem częścią środowiska i nie wiem, o czym piszę. W związku z tym, że felieton w „Przekroju” liczył 2 tys. znaków (ograniczenie rubryki), w niewielkim stopniu udało mi się rozwinąć postulat odrobienia lekcji z mniejszych budżetów i alternatywnej produkcji.

Internacjonalne koprodukcje

Nie jestem aż takim utopistą, jak mnie posądzono, który chciałby, żeby wszystkie filmy w Polsce kosztowały mniej niż 3 czy 4 miliony złotych. Tutaj się nie zrozumieliśmy. Zależy mi raczej na tym, żeby złamać zasadę tej cyfry w obydwie strony, żeby film, który ma kosztować 12 milionów złotych, nie musiał kosztować 3 czy 4, ale jednocześnie, żeby powstawały filmy za pół miliona i żeby one były różne od tych za milionów 3. Uśrednianie i trzymanie się jednego tylko modelu powoduje także uśrednienie kina. Ta cyfra stała się magiczna, zaklina rzeczywistość, twórcy żyją w cieniu jej bezpieczeństwa, ale także w jej mentalnym zniewoleniu.

Jakiś czas temu byłem członkiem zespołu oceniającego projekty filmowe. Omawialiśmy projekt z tzw. najwyższej półki, nagradzani reżyser i scenarzysta, aktorzy sama pierwsza klasa, wszystko gotowe, pierwszy klaps wisiał w powietrzu. Projekt był tak napisany, że chodziło w nim o wykreowanie dwóch epok historycznych i ze-

¹ Tak uczy się budżetować w szkołach filmowych, takie kwoty wymienia absolwent produkcji PWSTFiTV Marcin Adameczak w książce *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i kino polskie po 1989 roku*, Gdańsk 2010.

stawienie ich obok siebie. Gdyby taki film kręcił Steven Spielberg, jego budżet wyniósłby pewnie kilkadziesiąt milionów dolarów. Podczas rozmowy z innymi osobami, które znają kinematografię rodzimą od wewnątrz, dostałem jedną z ważniejszych lekcji o polskim kinie. Podczas sporu pokazano punkt po punkcie, gdzie tkwiły ograniczenia takiego projektu skrojonego na rodzime warunki. A tu w momencie, kiedy pewnie Spielberg pokazałby (skoro to film historyczny) całe getto, w naszym projekcie była dziura w murze, kiedy pojawiała się nowa epoka historyczna, zastąpić to miał transparent widziany przez okno. (Zapewniam także, że w tym projekcie nie chodziło o „nowe kino historyczne” oparte na mikrohistoriach, lansowane przez teoretyczkę i krytyczkę z Katedry Judaistyki UJ i członkinię Restartu Joannę Ostrowską).

To jednostkowy przykład, ale świetnie pokazujący częste ograniczenia rodzimej kinematografii wynikające właśnie z uśrednienia. To dlatego w polskich filmach przyjeżdżają pociągi z jednym wagonem, z których wysiada jeden aktor (bo brak na statystów i więcej wagonów), a mundury w filmach historycznych wyglądają wszystkie tak samo (bo są prosto z pralni). Twórcy, którzy chcieliby się nie ograniczać, i tak ostatecznie muszą to zrobić, bo znakomicie zdają sobie sprawę, że na nic więcej pozwolić sobie nie mogą. Najczęściej dostosowują się do realnych warunków. Niby jest to pragmatyczne, ale także średnie, firmujące przeciętną mentalność i wrażliwość.

Jeśli mają powstawać projekty za 40 milionów, kibicuję, żeby one kosztowały dokładnie tyle i niech nie będą zbudowane na ustępstwach widocznych gołym okiem na każdym kroku. Dużą szansą na lepsze finansowanie są międzynarodowe koprodukcje.

Nowoczesne pole kinematografii

Mnie chodziło w skromnym tekściku o złamanie magicznej cyfry w drugą stronę. Żeby powstawały filmy niskobudżetowe, rysopisy i brudnopisy kina, eksperymenty filmowe za pół miliona czy 800 tysięcy złotych i żeby one pod każdym względem różniły się od średniej krajowej. Żeby były traktowane poważnie i docelowo wpływały na środek. Dzięki nowym technologiom kręcenie tanich filmów jest możliwe, także nowe media i cyfryzacja umożliwiają alternatywną promocję i dystrybucję². W takich projektach upatruję największej szansy na zaistnienie dynamiki zmiany w polu kinematografii.

Bogate poznawczo będzie przywołanie rozpoznań z klasycznej z zakresu socjologii kultury książki Pierre'a Bourdieu *Reguły sztuki*³. Francuski socjolog wskazuje w niej na powstawanie nowoczesnych pól w obrębie różnych dziedzin produkcji kulturowych, które zaczynają się rządzić określonymi regułami. Bardzo istotny przy genezie owych pól jest kapitał, który pociąga za sobą także kapitał symboliczny. Ozna-

² Por. opracowania na temat niezależnego kina amerykańskiego, np. A. Pitrus, *Porzucone znaczenia. Autorzy amerykańskiego kina niezależnego*, Kraków 2010.

³ P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Kraków 2001.

cza to mniej więcej tyle, że jeśli instytucja na przykład w polu literackim określa się jako międzynarodowa korporacja czy wydawnictwo z ogromną tradycją, zatrudniające kilkadziesiąt lub kilkaset osób, to wydanie w niej książki pociąga za sobą inny wizerunek i jakości niż wydanie w niewielkim, autorskim, niszowym wydawnictwie, którego biuro mieści się np. w mieszkaniu właściciela i które zatrudnia jedną osobę. Wydanie w niszowej oficynie generuje kapitał symboliczny eksperymentu, innowacyjności, niekomercyjności itd., w międzynarodowej korporacji czy tradycyjnym wydawnictwie – uznanie, prestiż, akces do establishmentu. W tym socjologicznym ujęciu kapitał jest nieodłącznie związany z kapitałem symbolicznym, co więcej – nierzadko kapitał realny jest odwrotnie proporcjonalny do wygenerowanego kapitału symbolicznego. Bourdieu pokazuje to na przykładzie porównania przez kilka dekad XX wieku gigantów wśród francuskich wydawnictw i niewielkich oficyn. Z jego badań wynika, że to właśnie w obrębie tych drugich powstało najwięcej nowych zjawisk, ukazały się najciekawsze debiuty, wykreowane zostały nowe trendy literackie, podczas gdy te drugie utwierdzały *status quo*, nierzadko „przechwytywały” twórców wypromowanych w wydawnictwach małych, żeby pokazać ich w swoich uznanych seriach nastawionych na wydawanie klasyki.

Dzięki temu spolaryzowaniu pola może zaistnieć dynamika zmiany, awangarda ściera się z konsekracją, twórcy eksperymentujący z tymi, którzy są uznani, wpływowi. Według Bourdieu droga awangardy prowadzi do konsekracji i jest to proces naturalny dla pola produkcji kulturowej. Na różne sposoby twórcy konsekrowani zabiegają nawet o pozycję awangardowych (nierazko artyści uznani, nie dbając o korzyści finansowe, tylko dla wizerunku i pozycji w polu, „wracali” do mniejszego kapitału).

Być może jest tak, że opór wobec mojego postulatu, żeby tworzyć filmy tańsze i traktować je poważnie, wziął się stąd, iż w Polsce ciągle nie powstało nowoczesne pole rodzimej kinematografii? Jeśli spojrzymy na polską kulturę ostatnich 20 lat, to zauważymy, że nowoczesne pola literatury, sztuk wizualnych, teatru wytworzyły się i dość mocno spolaryzowały oraz ustrukturyzowały. W polu literackim działają korporacje międzynarodowe, tradycyjne wydawnictwa, fundacje, oficyny w mieszkaniach i akademikach, a także istotne miejsca w Internecie, w polu sztuk wizualnych duże instytucje, małe fundacje i parainstytucje, podobnie w teatrze, gdzie obok teatrów instytucjonalnych wyrosły kolektywy, teatry prywatne firmowane przez aktorów.

To zaowocowało także ową dynamiką zmiany: w polu teatru obok twórców uznanych, konsekrowanych, jak choćby Krystian Lupa, pojawili się „ojcობójcy” jak Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna i jeszcze młodszy, jak np. Jan Klata, Michał Zadara, Monika Strzępka, którzy także zajęli pozycję konsekrowanych, wpływowych, uznanych. W nowoczesnym polu teatru jest dla nich wszystkich miejsce. Podobnie w literaturze, gdzie obok zaakceptowanych jeszcze przed rokiem 1989 autorów jest miejsce dla „konsekrowanych” Marcina Świetlickiego, Olgi Tokarczuk, Jerzego Pilcha czy młodszych: Michała Witkowskiego i Doroty Masłowskiej. W polu sztuk wizualnych podobnie istnieje dynamika zmiany i ścierają się aż trzy formacje twórców: sztuka krytyczna (m.in. Artur Żmijewski, Katarzyna Kozyra), popbanaliści (Wilhelm Sasnal, Marcin Maciejowski, Rafał Bujnowski) i „zmęczeni rzeczywistoś-

cią” (m.in. Jakub Julian Ziółkowski). Sasnał, Maciejowski i Ziółkowski w ostatnich latach mieli indywidualne wystawy w Muzeum Narodowym i Zachęcie, co potwierdza tylko ich pozycję i świadczy na rzecz dynamiki zmiany. W polu kinematografii przez ostatnie 20 lat panuje pod tym względem – jak pisze wspomniany już Marcin Adamczak – stopklatka⁴. Ci sami twórcy zajmują pozycję konsekrowanych, nie wytworzyły się nowe, silne, rozpoznawalne narracje, zjawiska, które mogłyby utworzyć relację awangarda/konsekracja, czyli dynamikę zmiany. Twórcy uznani wprowadzają swoich podopiecznych i to generuje zabójcze dla sztuki *status quo*.

Utopia nowoczesnego pola kinematografii

Może należy o tym mówić głośno, żeby ta zmiana się wytworzyła? Stąd między innymi manifest Restartu, niezależnej instytucji, pracującej na rzecz dynamiki zmiany⁵. Dzisiaj nowoczesne pole kinematografii polskiej to utopia, lecz może warto do niego przekonać nie tylko samych siebie, ale innych? Potraktować go jako pewien model, który już jest?

20 grudnia 2010 roku w Warszawie odbyła się – zorganizowana przez Fundację HoboArt – dyskusja o przyszłości, utopii kina i teatru, w której – obok ludzi teatru – wzięli udział z obszaru kinematografii wspomniana już Urszula Śniegowska i dyrektor artystyczny Gutek Film Jakub Duszyński, twórcy rozpoznawalnych inicjatyw, którzy od lat kształtują gusta filmowe Polaków jako selekcyonerzy Kino Lab, Nowych Horyzontów, przywożą i pokazują najbardziej innowacyjne produkcje filmowe ze świata.

Wspominam o tej dyskusji, bo w jej trakcie doszło do wymiany zdań między filmowcami a „utopistami”. Rozmowa zeszła na budżety i generowane przez nie wartości symboliczne. Postawiona została teza, że prędko kręcone filmy, tanie, łapiące energię projekty mogłyby zmienić wizerunek polskiej kinematografii. Idąc dalej, tańsze filmy mogłyby być bardziej progresywne, subwersywne (czyli ustawiające się pod prąd średniej krajowej), odważne. W trakcie rozmowy byliśmy świadkami bardzo ważnego sparringu między Jakubem Duszyńskim a reżyserem Piotrem Kiełarem. Sam Duszyński wspominał o polskich twórcach, że są na *standby*, po szkole filmowej czekają na owe 3–4 miliony, lata mijają, trafiają do komercji, seriali, reklam. Debiutują w wieku 40, 50 lat. W momencie kiedy ich projekty otrzymują finansowanie, stają się stare, przeterminowane, przenoszone, nie trafiają w czas, ucieka z nich energia.

Piotr Kiełar (rocznik 1968), któremu szczerze kibicuję, od kilku lat zamierza zrealizować jako debiut fabularny adaptację wydanej przez „Ha!art” w roku 2005 powieści Łukasza Orbitowskiego *Horror Show*. Sparring potoczył się w następującym kierunku, Duszyński podawał konkretne rozwiązania – zachęcał Kiełara do realiza-

⁴ Por. M. Adamczak, *Globalne Hollywood...*

⁵ Manifest ogłoszony w MSN w Warszawie dnia 26 stycznia 2011 r.

cji fragmentu filmu bez oglądania się na państwowych i regionalnych sponsorów, a następnie zawieszenie go na targi (np. CineMart Rotterdam), gdzie (jeśli potencjalni sponsorzy dostrzegą w nim kino) będzie mógł znaleźć pieniądze na produkcję i postprodukcję. Ze strony praktyka pojawiło się pytanie, dlaczego robić atrapę, wizytówkę, skoro on chce realizować film prawdziwy, gdzie mają być efekty specjalne. I odpowiedź Duszyńskiego poparta przykładami z najlepszych reżyserów, że to, co Kielar nazywa atrapą, niezwykle na świecie uznawane jest za najlepsze kino artystyczne. I kolejny przykład z Wong Kar-Waia, który kiedy nie znalazł pieniędzy na efekty w filmie *Happy Together*, zamarkował je fotografiami. Bardzo ważne, bo inne od wspomnianego wyżej ograniczenia „dziury” polskiego kina! Szczere, dokumentujące energię projektu. Zrzucające tradycyjnie pojęty „kostium” kina być może zbyt nio u nas przestrzegany?

Małe instytucje i parainstytucje

To że w polu literackim wytworzyły się niewielkie wydawnictwa, daje możliwość debiutu, startu projektom bardzo nieoczywistym, eksperymentalnym, w momencie kiedy są napisane, nie kilka lat później. Dorota Masłowska, która pisze książkę w okresie matury (czyli maj), może ją wydać dzięki jednoosobowemu wydawnictwu Lampa i Iskra Boża już w sierpniu. W dużych wydawnictwach niezwykle ten proces przeciąga się do półtora roku (co przypomina tryb wydawania w okresie PRL-u).

Mniejsze budżety i niezależne projekty mogą zatem okazać się jakąś nadzieją polskiej kinematografii, bo mogą wytworzyć nowe standardy, nowe jakości, dynamikę zmiany, wpłynąć na powstanie nowoczesnego pola kinematografii. W ślad za mniejszymi budżetami i filmami robionymi prędzej może pojawić się kapitał symboliczny eksperymentu, innowacji, krytycznego potencjału. Oczywiście, docelowo takie realizacje powinny włączyć na mainstream, podobnie jak niezależne kino amerykańskie robione za niewielkie pieniądze w latach osiemdziesiątych XX wieku zmieniło Hollywood już w latach dziewięćdziesiątych zarówno pod względem systemu produkcji, jak i estetycznej jakości filmów. I nadal zmienia. Warto pamiętać, że w warunkach niezależnych startowali Quentin Tarantino, bracia Coenowie, Darren Aronofsky, Robert Rodriguez, Hal Hartley, Gregg Araki i inni.

Zacznę więc dodam, że być może znajdujemy się mniej więcej w takim momencie, jak Amerykanie w latach osiemdziesiątych i że podobne otwarcie i spolaryzowanie nowoczesnego pola kinematografii może dopiero nastąpić. Szczerze wierzę, że na jakimś osiedlu w Zabrze, akademiku w Białymstoku, kawiarni w Krakowie, zjawi się reżyser lub reżyserka z ogromnym talentem i za „godziny i prąd” bądź sumy kilkakrotnie niższe niż 3 miliony zrealizuje polskie *Pi* (Aronofsky w roku 1998 zrobił ten film za 60 tys. dolarów), rodzime *Eraserhead* (debiut Lyncha kosztował 10 tys. dolarów) czy *El Mariachi* (pierwszy film Rodrigueza wyprodukowany za 7 tys. dolarów), a już kolejny projekt będzie mogła/mógł zrealizować za milionów 8. Że powstaną zespoły filmowe w mieszkaniach, a producenci kreatywni będą wychwytywać i sta-

wiać na takie projekty (funkcja producentów kreatywnych w powstawaniu rysopisów i brudnopisów kina może okazać się kluczowa, ich pojawienie się w polu polskiej kinematografii może zwiastować długo oczekiwane zmiany). Że podobne projekty złamią monopol tego, co średnie, przewidywalne, typowe. I że to będzie norma. W historii ostatniego dwudziestolecia mieliśmy podobne przypadki, np. *Że życie ma sens* Grzegorza Lipca z 2000 roku, których potencjał niestety został zignorowany (Lipiec dotychczas nie zrealizował filmu w warunkach profesjonalnych, pomimo wielu starań i chęci). W momencie gdyby dynamika zmiany działała, reżyser startujący i sprawdzony w warunkach niezależnych, zaakceptowany przez innych graczy pola i proponujący nowe estetyki, awansuje w jego hierarchii.

Szczerze wierzę, że zwłaszcza młodzi reżyserzy, rówieśnicy Masłowskiej, Strzępki, Ziółkowskiego, którzy czekają na debiut, wyjdą z sytuacji *standby* i zaczęną działać w kinie powstającym w takich warunkach. Być może związane to będzie z pojawieniem się w kinematografii niewielkich instytucji i parainstytucji (małych zespołów filmowych?), takich które w polu literackim czy polu sztuk wizualnych dokonały największych zmian w zakresie języka, myślenia i traktowania dużych instytucji w ostatnim dwudziestoleciu (jak Raster, Fundacja Galerii Foksal, Lampa i Iskra Boża, Brulion).

Bibliografia

- Adamczak M., *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i kino polskie po 1989 roku*, Gdańsk 2010.
Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Kraków 2001.
Manifest ogłoszony w MSN, Warszawa 26 stycznia 2011 r.
Pitrus A., *Porzucone znaczenia. Autorzy amerykańskiego kina niezależnego*, Kraków 2010.